

ALGUNOS PROBLEMAS DE LA POÉTICA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, PRODUCTO DE

LA LECTURA DE “HIJO SOLO”

Francisco Xavier Solé Zapatero*

Resumen

El presente artículo intenta realizar un acercamiento a la postura desde la cual el autor articula las instancias del proceso narrativo (poética), para permitir al narrador (o narradores) encontrar una posición y una perspectiva autocentrada (de acuerdo con su espacio de experiencias y su horizonte de expectativas) que le permita dar una “solución artística” al proceso de expresión y representación dialógico-cronotópica heterogéneo-transculturada de los movimientos de tiempos y espacios de la heterogeneidad sociocultural y la transculturación narrativa de la zona andina de la primera mitad del siglo xx, en función de la posible relación que pudiera establecer con otros textos, nacionales o internacionales, que forman parte de su tradición narrativa (poética histórica). De manera que no sólo se trata de analizar y mostrar algunos problemas de la poética de Arguedas a partir de la lectura de “Hijo solo”, sino también, a partir de ello, de intentar señalar una posible y nueva manera de hacerlo. Para ello recurriremos a lo que hemos llamado “Proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas” y con ello daremos algunos lineamientos al respecto.

Abstract

The present article attempts to perform a rapprochement with the position from which the author articulates the instances of the narrative process (poetic), to allow the narrator (or narrators) find a position and a perspective (in accordance with its space of experience and a horizon of expectations) that will allow for an “artistic solution” to the process of expression and representation dialogic-cronotopical heterogeneous-transcultural on the

* Universidad Autónoma del Estado de México.

movements of times and spaces of the sociocultural heterogeneity and transculturation narrative in the Andean area of the first half of the 20th century, depending on the possible relationship that could establish with other texts, national or international, that are part of its narrative tradition (poetic historic). In such a way that it is not only analyze and display some problems of the “artistic solution” of “Hijo Solo”, but also on the basis of it, to try to draw a possible and new way to do so. To do this we will rely on what we have called “a process of successive approximations-cumulative” and with this we will give you some guidelines in this regard.

Palabras clave/Key words: Hijo solo, solución artística, poética, poética histórica, heterogeneidad-transculturación / artistic solution, poetics, historical poetics, heterogeneity-transculturation.

Como se sabe, la obra de Arguedas tiene una particularidad muy especial: como planteaba Cornejo Polar, todos sus textos están correlacionados entre sí, de tal manera que se pueden leer, más que como un conjunto de relatos y novelas relativamente aislados, como si se tratase de una unidad compleja, producto de un mundo profundamente heterogéneo y transculturado. Cabe aclarar que esto no se manifiesta tanto a nivel temático, como en la forma en que los diferentes narradores lo relatan —pues pareciera finalmente ser siempre uno y el mismo quien lo hace—, así como en la forma en que el autor implicado lo organiza. De este modo, su obra está directamente relacionada con las formas de relatar leyendas, mitos y cuentos orales, y, por tanto, con la cultura quechua en general, pues en ese mundo “todo se relaciona con todo”, oponiéndose así a los dualismos conceptuales tan gratos al pensamiento “occidental”. Y esto se hace así de acuerdo con el *espacio* y el *tiempo* en que en ello se manifiesta, habida cuenta que para ellos el tiempo no es lineal, ni circular, ni espiral, sino que todos los seres se mueven con él, y por tanto, el pasado está adelante y el futuro atrás. Como dice Hugo Blanco, líder campesino peruano que participó en las movilizaciones campesinas de los sesenta, en una carta-conferencia que le escribe a Arguedas en 2004:

Tayta José María: Te escribo *desde acá atrás, desde el año 2004.* / Tú entiendes por qué digo atrás, *nuestro pensamiento no es como el occidental en que el futuro está adelante y el pasado atrás.* Decimos ‘ñaupaq hamuqkuna’ (los que vinieron adelante) y nosotros somos ‘qhëpa kausaqhkuna’ (los que vivimos atrás), recogemos las enseñanzas de los de adelante, usando además los conocimientos que ellos no tenían y que encontramos en el camino.

Al respecto, recordemos lo que Kutu le responde a Ernesto en “Warma kuyay”: “— [...] Pero mírale al tayta Chawala: *diez días más atrás me voy a ir.*”¹ De este modo, todo acontece “aquí y ahora”, pues el pasado sólo existe por cuanto se puede *ver*, y el futuro, por cuanto sólo se puede *suponer*, pues todavía está por llegar.²

Y lo anterior, como nos dice Tekumumán, también nos permite comprender por qué el andino cuenta las cosas: “*de afuera hacia adentro*”, mientras que el occidental lo hace: “*de adentro hacia afuera*”.

Sentados ambos digamos, en la fila más alejada del escenario de una sala de teatro, el occidental piensa “*Aquí estoy yo, luego las sucesivas filas de asientos y, por último, el escenario*”; en cambio, el andino piensa: “*Primero está el escenario, luego las sucesivas filas de asientos y, por último, aquí estoy yo*”.³ No es por “humildad” que el

¹ José María Arguedas, “Warma kuyay (Amor de niño)”, en *Obras completas*. T. I, p. 11.

² Guardadas las distancias de espacio, tiempo y cultura, con todo lo que ello implica, algo similar acontece con nosotros. Cuando alguien habla del pasado, no mira hacia *atrás* sino hacia *adelante*, buscando aquella(s) *imagen(es)* que dé cuenta de lo que sucedió. Y cuando habla del futuro, sólo se puede *imaginar* lo que va a pasar, de forma que mira hacia *atrás*, buscando una posible *imagen(es)*, puesto que no puede verlo. De manera que nuestra forma *cronotópica* de ver la “realidad” no es tan distinta, como se piensa, a la de ellos. Lo que cambia es la manera de *concebirlo* y no de *percibirlo*. Recordemos que, en general, para ubicar cualquier *acontecimiento histórico* lo hacemos a partir de la *flecha del tiempo*, ubicándonos a nosotros mismo en el centro (aquí y ahora), y desde allí *miramos* hacia atrás o hacia adelante.

³ Baste recordar que cuando se nos pregunta dónde está el *cielo*, señalamos hacia arriba; el *infierno*, hacia abajo; el *pasado*, hacia atrás, y el *futuro*, hacia adelante, pues somos el *centro* del universo. De aquí que yo, nosotros, nuestra cultura en general sea *ego-centrista*, *euro-centrista*, *centra-lista*, etc., a diferencia de las de ellos.

andino se cuenta el último. “Primero” está lo más alejado puesto que, si está más alejado en el espacio, se corresponde con lo que ha ocurrido antes en el tiempo; “por último” estoy yo puesto que, estando *aquí* en el espacio, estoy ahora en el tiempo, o sea que soy “lo más próximo” y, por lo tanto, “lo último que ha ocurrido”. Lo que ya ha pasado, lo que ya fue, está adelante, tanto más adelante cuanto más antiguo; lo que aún no ha pasado, lo que todavía no existe, está atrás, en el futuro y el hombre [...] está en el “punto de confluencia” entre lo que ya fue y lo que todavía no existe, o sea en el “*aquí y ahora*”.⁴

Cuestión que, como veremos más adelante, se manifiesta en muchos de sus textos, puesto que el narrador inicia hablando de la Pacha o de los seres que la habitan, para después dar cuenta de cómo estos se relacionan con el personaje que lo *vive* o lo *actúa*.

Tal el caso de *Yawar Fiesta*, donde el narrador, en el capítulo omitido, comienza por la Pacha, en “La quebrada”; sigue con el pueblo de Puquio, en “Pueblo indio”; continúa con el “pasado histórico”, en “El despojo” presenta la relación de los hombres con la Pacha: “Wakawak’ras, trompetas de la tierra”; se desplaza en la compleja relación existente entre los hombres, sean “blancos”, “mestizos” o “indios”: “K’ayau”, “La circular”, etc.; y concluye en la plaza de toros, “reflejo” de la Pacha, en *Yawar Fiesta*. Si bien todo los *círculos* espacio-temporales, anteriormente presentados, no pueden ser *pensados* por los indios sin relacionarlos con lo que lo *determina*: la quebrada de Lucanas.

Lo mismo acontece en *Los ríos profundos* con Ernesto, ya que, cuando llega a Abancay, primero tiene que conocer la Pacha, antes de poder participar con los hombres, animales, plantas, etc., que la habitan, siendo el *zumbayllu* quien finalmente lo hace: “criatura del *Pacha-chaca*”, es decir, hijo del río que cruza por la zona de Abancay.

No olvidemos que, de acuerdo con Arguedas:

Los ríos son también dioses. Las grandes montañas tienen relaciones entre sí; se envían obsequios, se consultan acerca del destino que debe señalarse a las personas. [...] / [Y] así como las montañas y los ríos tienen poder sobre los seres vivos y ellos mismos son seres

⁴ Javier S. Maskin (Tekumumán), *Mundo amerindios. América indígena en la tradición unánime*.

vivos, todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano. Nada es inerte. Las piedras tienen “encanto”, lloran si no pueden desplazarse por las noches, están vinculadas por odios o amores con los insectos que habitan sobre ellas o debajo de ellas o que, simplemente, se posan sobre su superficie. Los árboles y arbustos ríen o se quejan; sufren cuando se les rompe una rama o se les arranca una flor, pero gozan si un picaflor baila sobre una corola. Algunos picaflores pueden volar hasta el sol y volver. Los peces juegan en los remansos. Y todas estas cosas vivas están *relacionadas entre sí*. Las montañas tienen ciertas zonas especialmente sensibles sobre las cuales el hombre puede reposar pero no quedarse dormido, a riesgo de que la montaña le trasmita alguna dolencia que puede ser mortal.⁵

Ahora bien, desde nuestra perspectiva, “Hijo solo” (1957), conjuntamente con “La muerte de los Arango” (1955), parecieran iniciar una especie de nueva etapa en el quehacer literario de Arguedas, lo cual divide su obra en un antes y un después, ya que no sólo se trata de relatos muy complejos —como lo es, por ejemplo, “Orovilca” (1954)—, sino que su carácter propiamente quechua aparece de manera flagrante y directa, casi sin ninguna concesión para el lector. Y si bien es cierto que esto ya había acontecido en un cuento anterior: “El barranco” (1939), donde se relata la relación de la vaca Ene con su cría, el Pringo, es importante señalar que aquellos fueron producidos en la etapa en que Arguedas escribía *Los ríos profundos* (1958), la cual es considerada por él mismo como la primera que da cuenta *verdaderamente* del mundo andino. Sin embargo, aunque estos textos están muy relacionados con esta novela, también lo están con otra posterior: *Todas las sangres* (1964), pues la lucha a muerte entre dos hermanos está presente de manera directa en “Hijo solo” y “La muerte de los hermanos Arango”, y de manera indirecta en “Orovilca”.

No obstante, estos parecieran ser más bien textos de *aperturas problemáticas* que relatos en sí mismos, es decir, como si se tratara de “laboratorios de prueba” para sus novelas, pues el conflicto se remite más al narrador oral (como ocurre en el primero), al personaje-narrador testigo (como en el segundo), o al narrador-

⁵ José María Arguedas, “Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta”, en *Nosotros los maestros*, pp. 208-209.

personaje actor-testigo (como en el tercero), que a la problemática que lo produce, como si el autor implicado quisiera que observáramos más el *efecto* de lo que acontece en ellos, que las *causas* que lo provocan.

No obstante, hay que señalar que éstas permanecen sobreentendidas, dado su carácter quechua, pues allí esto no se trata tanto de *comprender*, explicar e *interpretar*, al estilo “occidental”, como de *vivirlo*, de *vivenciarlo*. De aquí que las novelas de Arguedas sean tan cautivadoras y vivenciables: todo acontece “aquí y ahora”, como si ocurriera por primera vez y no como algo ya sucedido.

Así, por ejemplo, en *Los ríos profundos*, el Viejo sólo aparece en el primer capítulo de la novela, aunque es el causante de “todo” lo que ocurre en esa zona de la Pacha: Apurímac, por cuanto es la “peste” en persona, es decir, la muerte misma, que produce sus efectos: “Empecé a subir la cuesta. Recordé entonces la advertencia del Padre Director y los relatos de Antero. [...] Retrocedí [...]. — ¡Mejor me hundo en la quebrada! —exclamé—. La atravieso, llego a Toraya, y de allí a la cordillera... ¡No me agarrará la peste!”⁶ Y en *Todas las sangres*, la maldición y el suicidio de don Andrés tiene un efecto similar, si bien aquí dicha zona sea más ficticia que real, eso es, sin un referente geográfico concreto. Y aunque es cierto que esto ocurre, de alguna u otra manera, en casi todos sus textos, el incremento de su carácter quechua, tal como decíamos, marca notoriamente la diferencia.

Pero he aquí como se manifiesta esto en uno de sus ensayos periodísticos: “El carnaval de Tambobamba”, y cómo repercute esto en la novela, correlacionándose además con lo anteriormente visto. Allí el narrador dice que:

Apurímac quiere decir “el poderoso que habla”. Porque *sólo es posible verlo desde las cumbres, y su voz se oye en todas partes*. [...] *No se ve el río pero su canto grave y eterno lo cubre todo*. Y está en

⁶ *Los ríos profundos*, en *Obras completas*. T. III, p. 203. Aclarémoslo de manera más puntual: para Ernesto, la peste es el Viejo y no el tifus que azota esa región de la Pacha, siendo el mismo Viejo el culpable de que haga su aparición. De aquí que bordee la zona infectada: se aleja de la *verdadera peste*. Cabe señalar de pasada, que el Viejo se llama Manuel Jesús, nombre invertido de Cristo, y por tanto, desde una perspectiva judeo-cristiana-occidental, sería, nada más ni nada menos, que el anticristo.

el corazón de los hombres que viven en la quebrada, en su cerebro, en su memoria, en su amor y en su llanto; está bajo el pecho de las aves cantoras que pueblan los maizales, los bosques y los arbustos, junto a los riachuelos que bajan al gran río; está en las ramas de los árboles que también cantan con los vientos de la madrugada.⁷

Con lo que da cuenta de forma indirecta de la presencia “omnipresente” del Viejo:

Mi padre lo odiaba. Había trabajado como escribiente en las haciendas del Viejo. “*Desde las cumbres grita, con voz de condenado, advirtiéndome a sus indios que él está en todas partes. Almacena las frutas de las huertas, y las deja pudrir; cree que valen muy poco para traerlas a vender al Cuzco o llevarlas a Abancay y que cuestan demasiado para dejárselas a los colonos. ¡Irá al infierno!*”, decía de él mi padre.⁸

Y justamente esto nos permite comprender que el hombre se hace “a imagen y semejanza” de la Pacha, es decir, que lo que acontece con los seres que allí habitan: montañas, ríos, insectos, etc., se *produce y reproduce* entre los hombres, sin importar si son indios, mestizos o “blancos”, puesto que finalmente también son hijos de ella. Dicho en palabras de Arguedas: “[...] los blancos que llegaron fueron *diluidos por la quebrada, convertidos en indios, modelados de nuevo y refundidos por este río*, por este paisaje tremendo que nivela y plasma, todo *a imagen y semejanza* de su propia fuerza, de su entraña brava y casi feroz”⁹.

Con todo, así como: “[...] en cada comunidad hay hombres que se han especializado en el arte y ciencia, que les permite conocer la voluntad de los dioses montañas y hasta en hablar con ellos”, y, por tanto, de “conocer las reglas de conducta que deben adaptarse para estar bajo la protección de los dioses y no romper *la armonía de relación que existe entre las cosas*”¹⁰, a las montañas

⁷ José María Arguedas, “El carnaval de Tambobamba” (15 de febrero de 1942), p. 117.

⁸ José María Arguedas, *Los ríos profundos*, p. 11.

⁹ José María Arguedas, “El carnaval de Tambobamba”, p. 118.

¹⁰ José María Arguedas, “Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta”, en *Nosotros los maestros*, p. 208.

o a los ríos se les puede enfrentar y confrontar, tal como se hace durante el carnaval:

En estas noches, *cuando la voz del río suena con su máximo poder*, en todos estos pueblitos de la quebrada, prendidos sobre el abismo, salen a cantar y a bailar el carnaval, el canto guerrero, que es como *la ofrenda al río crecido y terrible*, al cielo agitado y a la noche lóbrega. [...]. *El río de sangre ha traído / a un amante tambobambino* [...]. Una *incontenible desesperación* despierta este canto, una tristeza que nace de toda la fuerza del espíritu. Es como un insuperable deseo de luchar y de perderse, como si la noche lóbrega dominada por *la voz profunda del río* se hubiera apoderado de nuestra conciencia, y se canta sin descanso, cada vez con más ansia y con más angustia. Es un *desenfreno de tristeza y de coraje*. Toda la esencia del vivir humano agitada con ardiente violencia en todo nuestro mundo inferior sensible.¹¹

Como se sabe, a esa “desesperación”, a ese “desenfreno”, tanto de los ríos como de los hombres, se le llama *yawar mayu*, río de sangre. Como dice Ernesto en *Los ríos profundos*: “Los indios llaman ‘yawar mayu’ a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman ‘yawar mayu’ al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan”¹², lo cual también va dirigido ritualmente –con todas las ambigüedades y complejidades del caso–, en contra de los hombres que tienen mucho poder, tal como se observa en *Todas las sangres*:

Don Lucas entendió. En los ojos de don Bruno había un río de sangre; el *yawar mayu* del que hablaban los indios. El río iba a desbordarse sobre él con más poder que una creciente repentina del furibundo río que pasaba por un abismo, quinientos metros abajo de los cañaverales de su hacienda. [...] Y el río de sangre, tantas horas contenido en el pecho de don Bruno, se desbordó. Ya había arrasado a quienes debía arrasar; ahora tenía que salir al mundo o matarlo, por dentro.¹³

¹¹ José María Arguedas, “El carnaval de Tambobamba”, p. 119.

¹² José María Arguedas, *Los ríos profundos*, p. 14.

¹³ José María Arguedas, *Todas las sangres*, en *Obras completas*. T. IV, pp. 437 y 441.

De manera que algo debe haber ocurrido en Arguedas, algún *yawar mayu*, el cual se vino a manifestar de forma flagrante entre 1954-1957 en estos relatos, lo que hizo que tuviera lugar esta intensificación de lo quechua, en detrimento de lo occidental.

A reserva de plantear alguna hipótesis al respecto, por el momento nos importa señalar que, curiosamente, el análisis de “Hijo solo” nos ha permitido percatarnos de una serie de rasgos de la poética de Arguedas, además de los ya mencionados, que permiten dar cuenta de ciertas constantes en su obra narrativa.

Vayamos, pues, someramente a este relato para auxiliarnos en esta tarea. Y lo primero que llama la atención allí es el título mismo: “Hijo solo”, ¿por qué ese nombre? Se sabe que se trata del perro del protagonista. Mas, ¿qué tiene que ver esto con lo que allí acontece, de acuerdo con la manera en que es relatado por el narrador y como producto del trabajo de configuración del autor implicado? Más aún, ¿por qué está dividido en cuatro apartados? ¿Qué tiene esto que ver con lo anterior, habida cuenta que se trata de un texto muy breve: alrededor de siete páginas? Sin duda alguna, esto que evidenciamos aquí, acontece en casi todos sus textos, incluso en el más grande de ellos: *Todas las sangres*, el cual está compuesto de catorce capítulos, cada uno de los cuales está dividido en diversos apartados, con un total de 450 páginas.

Pero veamos someramente lo que sucede en el acontecimiento representado de “Hijo solo”, por cuanto objeto de la representación. Al hacerlo, se observa de inmediato lo limitado de éste. Resumiéndolo, se podría decir que todo se reduce a la relación entre Hijo solo y Singuncha; al intento de asesinato del primero, resultado de la guerra entre los hermanos don Ángel y don Adalberto, y de su rescate; al incendio que provoca Singuncha, como respuesta a tal acto, con el fin de acabar con el segundo, y a su viaje con el perro hacia los pueblos de altura.

De hecho, esto acontece también en casi todos sus textos: su argumento es muy limitado y se dispersa en muchas direcciones, siendo difícil dar cuenta de él. De manera que se convierten en una especie de rizoma, como diría Deleuze, dando cuenta con ello que “todo está relacionado con todo” y, por tanto, que se pueden leer desde muchos centros o núcleos problemáticos, los cuales se imbrican yuxtaponen entre sí.

Evidentemente, si fuese ese acontecimiento lo que el narrador quiere comunicar, el relato no tendría ninguna importancia ni trascendencia. No obstante, es indudable que esto le sirve de

sustento para que se manifieste lo fundamental. De manera que el *quid* del asunto no está ni en el argumento, ni en el tema, ni en el estilo, sino en la *posición y perspectiva* desde la que el narrador lo relata, en la cual se yuxtapone lo quechua y lo occidental, y esto de acuerdo con el lector al que se dirige, el cual se encuentra implicado en el propio texto.

Recordemos, al respecto, otra escena que acontece en *Los ríos profundos*: Antero y Ernesto están jugando con el *zumbayllu* en presencia del Hermano Miguel. Posteriormente, éste le destroza la nariz al Lleras. ¿Por qué lo hace? Se dan dos explicaciones: o bien, porque éste lo insulta, lo empuja y lo tira al suelo, o bien, porque el *trompo, que es un illa*, “le causa todo el mal”, hasta el punto de ser expulsado de Abancay. Como dice el narrador: “Todos los *illas* causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un *illa*, y morir o alcanzar la resurrección, es posible.”¹⁴ De manera que la doble lectura está presente de manera simultánea, siendo el narrador, al *relatarlo*, quien da la posibilidad de percibirlo.

Esto también se puede observar en la forma en que inicia muchos de sus textos y que están relacionados de entrada con la Pacha. Así, en el caso de “Hijo solo”, se habla de la llegada de bandadas de torcazas a la hacienda, así como de calandrias que vienen solas, las cuales se posan sobre los lúcumos; en “Los escolares”, se menciona al Wikullo y se habla de Bankucha; en “Orovilca”, se explicita la relación entre el chaucato y la víbora; en *Yawar Fiesta*, se presenta, en el capítulo omitido, como vimos, la quebrada de Lucanas, con sus particulares características; en *Diamantes y pedernales*, se muestra la imagen de Mariano, el upa forastero, y su faja ornada de figuras de patos y toros; en *Los ríos profundos*, se da cuenta de la imagen del Viejo, el “condenado” que grita desde las cumbres, y su relación con Gabriel, el padre de Ernesto; en *Todas la sangres*, se relata la relación entre el borracho don Andrés, quien “parece un cóndor flaco”, y sus hijos... Todos ellos, sin duda, son *disparadores* de la multiplicidad de efectos, benignos y malignos, que se irán manifestando, en todas direcciones, a través del relato.

Pero entonces, ¿qué tiene que ver todo esto con lo que allí va aconteciendo, habida cuenta que el hombre se hace a “imagen y

¹⁴ José María Arguedas, “Acerca del intenso significado de dos voces quechuas” (6 de julio de 1949), p. 147.

semejanza” de los seres de la Pacha? Resulta, pues, indispensable ir articulando todos estos elementos, aparentemente inconexos, con lo que allí sucede, puesto que ello nos permitirán ir acercándonos, desde una perspectiva quechua, a lo que el narrador trata de comunicar a su oyente-lector.

Mas, al comenzar hacerlo, se puede observar otra constante en los textos de Arguedas. Como ya dijimos, en este relato se trata de la relación entre Hijo solo y Singuncha, del intento de asesinato del perro, del incendio de la hacienda, y de su huida final, producto de la *presencia* omnímoda de don Ángel y don Adalberto, los cuales *determinan* todo lo que allí acontece. Pero lo mismo sucede en “Agua”, donde se ve la relación entre Pantacha, Ernesto y los habitantes del pueblo de San Juan y sus alrededores, hasta la muerte del primero y la huida de segundo, dada la *presencia* de don Braulio. En “Los escolares”, con la relación entre Bankucha, Teofacha y Juancha, hasta la muerte de “La Gringa” y el encarcelamiento de los dos escolares, dada la *presencia* de don Ciprián. En *Los ríos profundos*, con la relación entre Ernesto y su padre, la estancia del primero en Abancay y su relación con los seres que allí habitan, especialmente del Padre Linares, y su huida de allí hacia los pueblos de altura, resultado de la *presencia* de El Viejo y del Apurímac, por un lado, y de los colonos y el Pachachaca, por el otro. En *Yawar Fiesta*, con la relación entre don Julián, don Pancho y el subprefecto, y su compleja relación con los seres de esa zona de la Pacha: Puquio, así como con los que vienen de la costa: Lima, producto tanto de la *presencia* del Gobierno, como del K’arwarasu, vigilante y protector de la quebrada de Lucanas. En *Toda las sangres*, con la relación entre don Bruno, don Fermín y don Andrés, y de los dos primeros con Rendón Willka, hasta la muerte de este último, producto de la *presencia* de los grandes poderes imperialistas, así como de un zorro danzak’ que los pone a todos a danzar...

Con todo, lo fundamental no es tanto esta similitud en la forma de configurar el relato por parte del narrador, puesto que la relación entre los personajes en todos los casos es mucho más compleja de lo expuesto aquí, sino justamente la forma básicamente “tripartita” de todos los relatos, sean estos cuentísticos o novelescos (si bien esto pueda estar profundamente intrincado): 1) la compleja relación entre los personajes principales, 2) la relación de éstos con todos los otros que allí aparecen y que conforman el conflicto que se está desarrollando, los cuales se constituyen

a “imagen y semejanza” de los seres de la Pacha, y 3) la muerte y/o renacimiento, principalmente de los protagonistas, aunque no siempre sólo de ellos.

De este modo, tal como ocurre en “La agonía del Rasu-Ñiti”, donde “Atok” sayku” es, a la muerte de aquel, “el padre ‘Rasu-Ñiti’, renacido, con tendones de bestia tierna y el fuego del Wamani, [con] su corriente de siglos aleteando”¹⁵, es decir, un “danzak” recién nacido”, todos aquellos personajes, al estar enfrentados y confrontados con la cultura quechua, se convierten simbólicamente en danzantes de tijeras, producto del *yawar mayu* o río de sangre que esto les produce. Cuestión particularmente evidente en *El sexto* con Gabriel, quien obliga a danzar a todos los habitantes de la prisión, al hacerlos que se interrelacionen y correlacionen entre sí, de manera similar a como lo hace Mishkin, con su “diálogo penetrante”, en *El príncipe idiota* de Dostoievski.

No olvidemos, además, que los chankas, es decir, los quechuas que habitan esa zona de la Pacha: Ayacucho y Apurímac principalmente, se consideran hijos del río, y que por tanto, cuando relatan sobre ese mundo, lo hacen a partir de esta concepción, de la cual ya hablamos al principio de este ensayo. De manera que, en sus textos, nos encontramos con una serie de ríos-personajes que chocan y entrechocan entre sí, modificándose mutuamente, como producto del relato-río del narrador, quien, por lo mismo, también se ve involucrado en dichos cambios, y ello como resultado de la compleja configuración del texto por parte del autor implicado.

Por tanto, como hemos dicho antes, en Arguedas, lo importante no es tanto el tema, el estilo o el argumento o acontecimiento representado, si bien éste sirva de base para dar cuenta de lo que le subyace, sino la compleja relación que se manifiesta entre los diversos personajes, humanos o no, a medida que avanza su relato, pues “todo está relacionado con todo”, en un entreverado y yuxtapuesto movimiento, tal como acontece con las corrientes de los ríos, siendo esto recordado y/o relatado como si fueran los *recuerdos del porvenir*, es decir, mirando hacia adelante y desde el presente en movimiento.

De aquí que, en casi todos sus textos, se manifieste la presencia de “todas las sangres”, es decir, de seres de diversa proceden-

¹⁵ José María Arguedas, “La agonía del Rasu-Ñiti”, en *Obras Completas*. T. I, p. 209.

cia, con lo cual se muestra la heterogeneidad de ese complejo mundo, así como la transculturación que en todos ellos, en mayor o menor medida, se manifiesta. Y esto como resultado de ser producto de la Pacha y formar parte de “los ríos profundos” de los Andes.

Pero, con ello, también se constata la importancia de los diálogos de los personajes en muchas de sus novelas. Cabe recordar, una vez más, que estos *no existen por sí mismos*, sino que son *producto del relato del narrador*. De aquí que, no sólo sirven para ver y comprender lo que éstos dicen, de acuerdo con la relación que establecen con los otros personajes, sino para confirmar, completar o confrontar con aquello que va relatando el narrador, y todo eso en función de sus respectivas posiciones y perspectivas heterogéneas y transculturadas. Y dado que se trata de dos culturas opuestas y encontradas, tanto el narrador y los personajes se encuentran “encabalgados” entre ellas, de manera que no siempre se manifiesta el dialogismo tal como Bajtín lo propone, sino que se yuxtaponen ambas perspectivas, sin nunca lograr sintetizarse entre sí, tal como tratamos de mostrarlo más atrás con la escena del Hermano Miguel en *Los ríos profundos*.

Mas, he aquí, por ejemplo, lo que *dice* don Andrés, padre de don Bruno y don Fermín, primero a ellos y al pueblo, y después al cura, donde se evidencia como se moviliza de una concepción del mundo a otra, sin ninguna posibilidad de que haya sincretismo entre ellas:

[...] En las campanas hay mi sangre. Porque mi padre se hizo sangrar y en el crisol de la fundición escurrió su sangre, que al instante se convirtió en llama. ¡Llama que está devorando la conciencia de esos dos perros! Escúchenme k'anras, llok'lla michik' ¿no me han quitado la vida, sino la hacienda! Y ¿qué? Porque soy borracho, descendiente de Baco, porque a mi esposa la he convertido en borracha. Ya no trago vino de Cháparra ni de Ica, ni champán de Francia. Me han convertido en indio. En estos lares, en medio de tanta flor de k'antu, ¿no está bien que ahora me emborrache con chicha y cañazo? ¿Por eso soy indio, acaso? [...].¹⁶

¹⁶ José María Arguedas, *Todas las sangres*, en *Obras Completas*. T. IV, p. 15.

[...] ¿Qué has hecho tú, párroco mentiroso, y qué hicieron tus antecesores? No tenéis piedad. No es tanta la helada en este pueblo. ¿Por qué no exprimes flores de k'antu hasta llenar un lavatorio de sangre, y bañas con ella todas las noches la piedra de la casa cural? Si no has conseguido aplacar con rezos el hielo que hace llorar a ese infante en el centro de la piedra, porque tus oraciones son de lata y no llegan al cielo, obedece la receta de los layk'as; baña la piedra con el zumo rojo del k'antu; el niño sentirá el calor del Apukintu hasta dormirse. Las campanillas del k'antu están bailando en racimos a estas horas, con el viento. Anticristo, llora, arroddillate; te necesito de testigo.¹⁷

Y en el narrador ocurre otro tanto. Si bien es este caso en su voz puede aparecer la voz o el pensamiento de los personajes, o incluso otros discursos de otros textos, lo cual utiliza para enfrentarse y confrontarse con sus diversas posiciones y perspectivas. He aquí un ejemplo tomado de “Hijo solo”:

Hacía tiempo que Singu (que yo) no sentía el tierno olor de un perro, la suavidad del cuello y de su hocico. Si el señor no lo admitía (admitir) en la casa, él se iría (yo me iré), fugaría (fugaré) a cualquier pueblo o estancia de la altura, donde podían necesitar pastores. No lo iban (no me van) a separar del compañero que *Dios* le había (me ha) mandado hasta esa profunda quebrada escondida. Debía (debe) ser cierto que Hijo solo fue su perro (fue mi perro) en *el mundo incierto de donde vienen los niños*. Le había dicho eso (le dije eso) al perro, sólo para engañarlo; pero si él había oído, si le había entendido, era (es) porque así tenía que suceder; porque debían encontrarse allí (porque debíamos encontrarnos aquí), en Lucas Huayk'o, la hacienda temida y odiada en cien pueblos. ¿Cómo, por qué mandato Hijo solo había llegado hasta ese infierno odioso? ¿Por qué no se había ido, de frente, por el puente, y había escapado de Lucas Huayk'o? [...] ¿Sabía también que los dueños de la hacienda, los que vivían en ésta y en la otra banda se odiaban a muerte? ¿Había oído las historias y rumores que corrían en los pueblos sobre los señores de Lucas Huayk'o? [...]¹⁸

¹⁷ *Ibid.*, pp. 15-16.

¹⁸ José María Arguedas, “Orovilca”, en *Obras Completas*. T. I, p. 196.

Resultará evidente que oímos simultáneamente, en una sola voz, lo que Hijo solo puede haber oído y pensado, lo que Singuncha piensa sobre sí mismo y sobre el perro, y lo que el narrador dice sobre lo que ellos pudieron pensar. Por tanto, éste se solidariza a veces con su posición y perspectiva heterogénea-transculturada, mientras en otras las pone hasta cierto punto en entredicho, es decir, “dialoga” internamente con ellas. No obstante, resulta fundamental señalar que, en general, resulta difícil percibir la relación “dialógica” que se manifiesta entre la “palabra o discurso propio” y la “palabra o discurso ajeno”. Las fronteras, los límites entre ambos se tienden a borrar, a difuminar, si bien haya ciertas marcas sintácticas que nos orientan al respecto... Mas, ¿será esto resultado de la biculturalidad que le subyace?; ¿de la “traducción” *implícita* del quechua al castellano?; ¿o tal vez de nuestro desconocimiento de las diferencias sustantivas entre ambas culturas?...

Como fuese, resultará ya evidente que “la relación de todo contra todo”, o rizomática¹⁹, no sólo se da a nivel de acontecimiento representado, ni de las relaciones entre los personajes, sino también a nivel de sus voces y de sus respectivos estilos, es decir, de sus diversas y entreveradas visiones de mundo; si bien otro tanto acontece en la propia voz del narrador, la cual se acentúa con los diversos géneros discursivos y formas genéricas que vehicula y moviliza; y también a nivel de apartados o de capítulos, los cuales se correlacionan dentro de sí y entre sí de maneras hartamente complejas, por cuanto producto de la configuración del autor implicado; e incluso, se presentan a nivel de la relación que éste establece, consciente o inconscientemente, entre obras propias y ajenas, o con aquello que nosotros descubrimos *a posteriori* al analizar la obra.

Por tanto, en su obra nos enfrentamos a un gran texto, conformado por la correlación “dialógica-cronotópica”, heterogéneo-transculturada, cuando menos, de sus relatos, sus novelas y sus textos ensayísticos, así como de otros textos con los que se enfrenta y se confronta. Y todo ello al estilo dostoyevskiano, si bien con características quechua-occidentales. Nos encontramos, pues, frente un impresionante texto “polifónico”, con propiedades evidentemente muy particulares y, ciertamente, muy poco bajtinianas.

¹⁹ Vid. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, Buenos Aires, Pre-Textos, 2006.

Baste, pues, por ahora, con lo dicho –si bien como resulta evidente habría muchísimo más que decir respecto a su poética, y de manera mucho más amplia, articulada y comprensiva–, para demostrar que sus cuentos muestran de manera reducida algunos de los problemas a lo que se enfrenta y que “soluciona” en sus novelas, así como para señalar que a partir de estos relatos, especialmente en el segundo, se incrementa, sin duda alguna, su posición y perspectiva quechua.

Para concluir, sólo quisiera mencionar que esta especie de ruptura, la cual, de acuerdo con nuestra postura, se manifiesta en el periodo que va de “La muerte de los hermanos Arango” a “Hijo solo”, también pareciera estar relacionada –indudablemente, entre otras muchas cosas– con la lectura que Arguedas realiza en esos años de *El llano en llamas* y de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, lectura de la que da cuenta en su texto: “Reflexiones peruanas sobre un narrador mexicano”. Y si bien, él mismo señala que existen *profundas* diferencias culturales entre ambos –no obstante que al comparar lo que dice al respecto en este texto, publicado en 1960, con lo que menciona en otro, escrito quince años antes: “La muerte y los funerales”, publicado en 1945, se observa claramente que estas no son tan evidentes como Arguedas lo menciona–, no hay duda que éste fue influido por aquel, especialmente sobre el problema de la muerte. De manera que “Hijo solo” puede darnos muchas *pistas* para tratar de entender, no sólo cómo “dialoga” intertextualmente con Rulfo, sino cómo esto le sirvió para ir complejizando y profundizando en su configuración poética a partir de la configuración de *Los ríos profundos*.

Para terminar sólo quisiera mencionar que el análisis anteriormente expuesto, con las limitaciones del caso, está basado en lo que he denominado “proceso de aproximaciones sucesivas-acumulativas”. Éste consiste, dicho brevemente, en ir recortando el texto en diversos niveles e ir observando de qué manera se van articulando entre sí, hasta poder dar cuenta mínimamente de la “solución artística” del narrador, en función de la poética del texto dado, es decir, de la propuesta estético-arquitectónica del autor. Y a partir de allí, ir relacionando lo encontrado con las otras obras del autor en cuestión. Esta propuesta me ha permitido, no sólo dialogar de manera particular con la crítica –puesto que no se trata sólo de ver qué dicen y cómo, sino desde dónde lo hacen y de qué forma–, sino también dar cuenta de esta forma novedosa de acercarse a los textos narrativos. Con esta propuesta

el texto deja de ser un *objeto*, para convertirse en un *sujeto*, que es quien *determina*, tanto los niveles a trabajar, como la forma de hacerlo.

Así este “método” podría quedar definido de la siguiente manera: tiene como finalidad realizar algunos acercamientos a la *postura* desde la que el “Autor” (implicado), a partir de la posible respuesta del oyente-lector (también implicado), articula las instancias del proceso narrativo (Poética) para permitir al “Narrador” encontrar una *posición* y una *perspectiva* autocentrada –de acuerdo con su espacio de “experiencias de experiencias” y su “horizonte de expectativas” de su “Presente histórico”: en este caso, la “Pacha vivencia andina” (es decir, con todo aquel bagaje cultural que, consciente o inconscientemente, moviliza y vehicula)–, que le permita dar una “solución artística” al proceso de expresión y representación dialógico-cronotópica heterogéneo-transculturada de los movimientos de tiempos y espacios de la heterogeneidad sociocultural y la transculturación narrativa de la sierra sur andina del Perú de la primera mitad del siglo xx. Y esto en función de la posible relación que establece con otros textos, orales o escritos, literarios o no-literarios, nacionales o internacionales, sea que formen parte de sus tradiciones narrativas, sea que formen parte de las tradiciones contraculturales (cognitivas, éticas y estéticas) con las que se enfrenta y se confronta.

De manera que, lo anteriormente presentado, no es más que una pequeña muestra de lo que con ello se puede obtener. El tiempo será el encargado de mostrarnos tanto sus alcances, como su mayor o menor pertinencia.

Bibliografía

- Arguedas José María. “Warma kuyay (Amor de niño)”, en *Obras completas*. T. I. Lima, Editorial Horizonte, 1983 [1933].
- . “Agua”, en *Obras completas*. T. I. Lima, Editorial Horizonte, 1983 [1935].
- . “Los escoleros”, en *Obras completas*. T. I. Lima, Editorial Horizonte, 1983 [1935].
- . “El barranco”, en *Obras completas*. T. I. Lima, Editorial Horizonte. 1983 [1939].
- . *Yawar fiesta*, en *Obras completas*. T. II. Lima, Editorial Horizonte, 1983 [1941].
- . “El carnaval de Tambobamba” (15 de febrero de 1942). Lima, Editorial Horizonte, 1989 [1942], pp. 117-120.
- . “La muerte y los funerales” (25 de enero de 1945). Lima, Editorial Horizonte, 1945, pp. 142-143.
- . “Acerca del intenso significado de dos voces quechuas” (6 de julio de 1949). Lima, Editorial Horizonte, 1989 [1948], pp. 117-120.
- . “Folklore del valle del Mantaro. Cuentos mágico-realistas y canciones de fiesta tradicional del valle del Mantaro, provincia de Jauja y Concepción”, en *Folklore Americano*, núm. 1, 1953, pp. 101-293.
- . “Orovilca”, en *Obras completas*. T. I. Lima, Editorial Horizonte, 1983 [1954].
- . *Diamantes y pedernales*, en *Obras completas*. T. II. Lima, Editorial Horizonte, 1983 [1954].
- . “La muerte de los hermanos Arango”, en *Obras completas*. T. I. Lima, Editorial Horizonte, 1983 [1955].
- . “Hijo solo”, en *Obras completas*. T. I. Lima, Editorial Horizonte, 1983 [1957].
- . *Los ríos profundos*, en *Obras completas*. T. III. Lima, Editorial Horizonte, 1983 [1958].
- . “Reflexiones peruanas sobre un narrador mexicano”, en Suplemento dominical de *El Comercio*, Lima, 8 de mayo de 1960. Reproducido en *Texto Crítico*, año IV, núm. 11 (septiembre-diciembre 1978) [1960], pp. 213-217.
- . “El Sexto”, en *Obras completas*. T. III. Lima, Editorial Horizonte, 1983 [1961].

- . “La agonía del Rasu-Ñiti”, en *Obras completas*. T. I. Lima, Editorial Horizonte, 1983 [1962].
- . *Todas las sangres*, en *Obras completas*. T. IV. Lima, Editorial Horizonte, 1983 [1964].
- . “Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta”, en *Nosotros los maestros*. Lima, Editorial Horizonte, 1986 [1966], pp. 207-213.
- . *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en *Obras completas*. T. V. Lima, Editorial Horizonte, 1983 [1970].
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima-Berkeley, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” y Latinoamericana Editores, 2003.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Buenos Aires, Pre-Textos, 2006.
- Llanque Chana, Domingo. “Pacha vivencia andina: diálogo y celebración cósmica”, en *Revista Electrónicas Volveré*, mayo del 2003, año II, núm. 7. http://www.unap.cl/iecta/revistas/volvere_7/articulos.htm (13 de mayo de 2011).
- Maskin, Javier S. (Tekumumán). *Mundo amerindios. América indígena en la Tradición Unánime*. Montreal, Centre de Recherches et d’Etudes des Traditions Amérindiennes (CRETA), 2004.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1982.
- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983 [1953].
- . *Pedro Páramo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986 [1955].